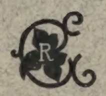
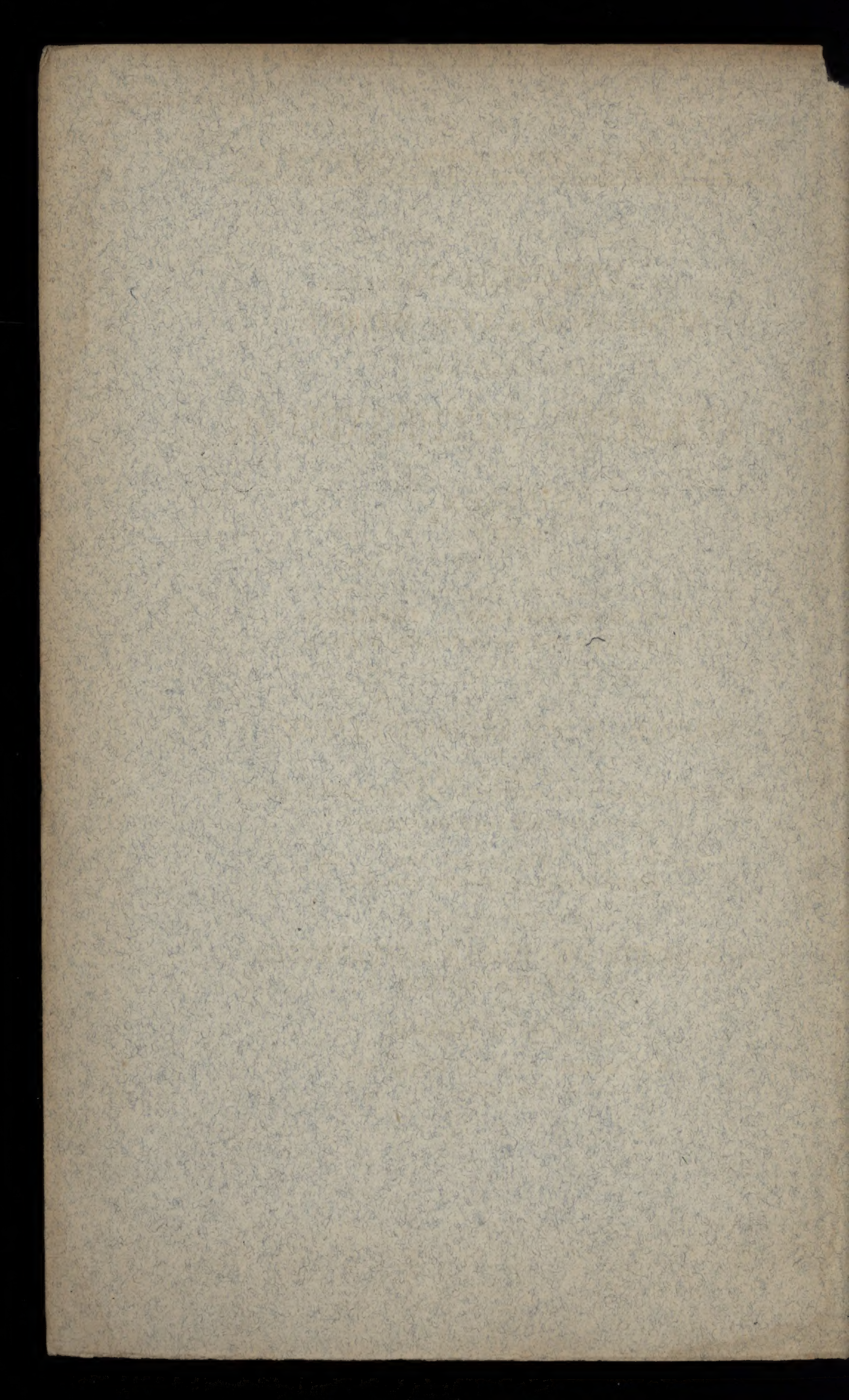
MARTIN HARTMANN

METRUM UND RHYTHMUS

DIE ENTSTEHUNG DER ARABISCHEN VERSMASSE



GIESSEN
J. RICKER'SCHE BUCHHANDLUNG
1896





VERZEICHNISS AUSGEWÄHLTER WERKE

AUS DEM VERLAGE DER

J. RICKER'SCHEN BUCHHANDLUNG

IN

GIESSEN

(HESSEN).

SPRACHWISSENSCHAFT • THEOLOGIE
LITTERATUR- UND KUNSTGESCHICHTE.

GRUNDZÜGE DER ERZIEHUNGSLEHRE

VON

DR. GUSTAV BAUR,
GEHEIMER KIRCHENRATH UND PROFESSOR DER THEOLOGIE IN LEIPZIG.

4. verbesserte und vermehrte Auflage.

gr. 8° Format. XIX und 417 Seiten. 1887.
Geheftet Mark 6.—, gebunden Mark 7.20.

GESCHICHTE DES PLUSQUAMPERFECTES IM LATEINISCHEN

VON

PROF. DR. H. BLASE.

gr. 8° Format. V und 112 Seiten. 1894.
Mark 3.—.

DAS PRONOMEN PERSONALE SUFFIXUM
2. UND 3. PERS. PLUR.
DES HEBRÄISCHEN
IN DER ALTTESTAMENTLICHEN UEBERLIEFERUNG

VON

DR. PHIL. WILH. DIEHL,
LICENTIATEN DER THEOLOGIE.

gr. 8° Format. $5^1/_2$ Bogen. 1895.
Mark 2.25.

AKADEMIKA.
BEITRÄGE ZUR LITTERATURGESCHICHTE DER SOKRATISCHEN SCHULEN

VON

FERD. DÜMMLER,
ORDENTLICHER PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BASEL.

gr. 8° Format. XV und 295 Seiten. 1889.
Mark 6.50.

DIE EINHEITLICHKEIT DES BUCHES DANIEL
EINE UNTERSUCHUNG,
ANGESTELLT VON

AUGUST FREIHERR VON GALL,
LICENTIATEN DER THEOLOGIE.

gr. 8° Format. 8 Bogen. 1895.
Mark 3.60.

EINLEITUNG IN DIE AESTHETIK

VON

KARL GROOS,
PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT GIESSEN.

8° Format. VIII und 409 Seiten. 1892.
Mark 7.—.

DAS LEBEN NACH DEM TODE.

NACH DEN VORSTELLUNGEN DES ALTEN ISRAEL UND DES JUDENTHUMS EINSCHLIESSLICH DES VOLKSGLAUBENS IM ZEITALTER CHRISTI.

EINE BIBLISCH-THEOLOGISCHE UNTERSUCHUNG

VON

FRIEDRICH SCHWALLY,

PRIVATDOCENT AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG I. E.

gr. 8° Format. VIII und 204 Seiten. 1892.
Mark 5.—.

GOETHE'S LEIPZIGER LIEDERBUCH

VON

DR. ADOLF STRACK,

PRIVATDOCENT AN DER UNIVERSITÄT GIESSEN.

gr. 8° Format. XII und 175 Seiten. 1893.
Mark 3.60.

PROFESSOR AD. WAHRMUND'S

HAND- UND WÖRTERBÜCHER

DER NEUARABISCHEN, NEUPERSISCHEN UND OSMANISCH-TÜRKISCHEN SPRACHE.

PRAKTISCHES HANDBUCH DER NEU-ARABISCHEN SPRACHE.

I. Praktische Grammatik. Formenlehre der Schrift- und Vulgärsprache mit Beispielen; Syntax der Schriftsprache; Lektionen zur praktischen Einübung der Formen- und Satzbildung mit Uebersetzungsstücken; Lesestücke. XX und 471 Seiten; Paradigmen XXI Seiten; Lesestücke 16 Seiten.

II. Gespräche und Wörtersammlung. VI und 136 Seiten.

III. Schlüssel, enthaltend arabische Transscription der Uebersetzungsbeispiele und die deutsche Uebersetzung der arabischen Lesesticke nebst Erläuterungen. 3. Auflage. 8°. 1886. broch. Mark 20.—
geb. in Hlbfzbd., Schlüssel in Calico Mark 22.50

LESEBUCH IN NEU-ARABISCHER SPRACHE zum „Praktischen Handbuch der neu-arabischen Sprache".

I. Arabischer Text. 188 Seiten.

II. Deutsche Uebersetzung. IX, 288 und Anhang 8 Seiten. 2. Auflage. 8⁰. 1880. Mark 12.—

HANDWÖRTERBUCH DER NEU-ARABISCHEN U. DEUTSCHEN SPRACHE. Band I. Neu-arabisch-deutscher Theil. I. Abtheilung 1028 Seiten, II. Abtheilung 1240 Seiten. 8⁰. 2. Ausgabe. 1887. broch. Mark 30.—
geb. in 2 Hlbfzbde. Mark 34.50

Band II. Deutsch-neu-arabischer Theil. XI und 560 Seiten. 2. unveränderte Ausgabe. 8⁰. 1887. broch. Mark 10.—
geb. in Hlbfzbd. Mark 12.30

PRAKTISCHES HANDBUCH DER NEU-PERSISCHEN SPRACHE.

I. Formenlehre mit praktischen Lektionen. — Lesestücke.

II. Gespräche und Wörtersammlung. XXIII und 324, 28 Seiten — 99 Seiten. 2. Auflage. 8⁰. 1889. Schlüssel dazu 84 Seiten 8⁰. broch. Mark 14.—
geb. in Hlbfzbd., Schlüssel in Calico Mark 16.50

PRAKTISCHES HANDBUCH DER OSMANISCH-TÜRKISCHEN SPRACHE.

I. Praktische Grammatik. — Formenlehre mit Beispielen; Lektionen zur praktischen Einübung der Formen und der Satzbildung; Lesestücke. XX und 435 Seiten; Lesestücke 32 Seiten.

II. Gespräche und Wörtersammlung. 90 Seiten.

III. Schlüssel zur praktischen Grammatik. 120 Seiten. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. 8⁰. 1884. broch. Mark 18.—
geb. in Hlbfzbd., Schlüssel in Calico Mark 20.50

DEUTSCHES WÖRTERBUCH

VON

DR. FRIEDR. LUDW. KARL WEIGAND.

Dieses allgemein verbreitete und rühmlichst bekannte etymologische Wörterbuch erscheint im Jahre 1896 vollständig neu bearbeitet in 5. Auflage, zugleich als 7. Auflage von SCHMITTHENNER's kurzem deutschen Wörterbuch.

C. G. RÖDER, LEIPZIG.

MARTIN HARTMANN

METRUM UND RHYTHMUS

DIE ENTSTEHUNG DER ARABISCHEN VERSMASSE



GIESSEN
J. RICKER'SCHE BUCHHANDLUNG
1896

Die ältesten metrischen Gebilde der Araber zeigen kurze Verse aus zwei oder drei Dijamben bestehend mit einem Reim, wahrscheinlich hervorgegangen aus dem Aneinanderreihen kurzer, sich reimender Sätze (*sağʿ*), in denen ein Gedanke, eine Empfindung, oft eine Beschimpfung des Gegners scharfen und koncisen Ausdruck fand.

Bei den Hauptdichtern der alten Zeit ist diese Form schon verlassen. Die Verse ihrer Gedichte (*bait*) enthalten zwei jener alten Verse, die nun zu Halbversen (*šaṭr*) herabsinken, und deren erster nicht am Reim theilnimmt, ausgenommen im ersten *bait*. Ausser dem Dijambus finden sich andere Silbengruppen, allein oder in Zusammensetzung. Es ist sehr merkwürdig, wie diese Form der Dichtung — das Zusammenstellen von Versen in korrekter Sprache mit einem einzigen Reim bis hundert und mehr — mit einem Male dasteht, offenbar geschaffen von gestaltungsgewaltigen, sprachmächtigen Männern, und dass sie in den ungefähr vierzehnhundert Jahren, die seit den ersten uns bekannten Erzeugnissen in ihr verflossen sind, die einzige ist, in welcher Dichtung im Sinne der Schule, *šiʿr*, verfasst worden ist.

Die Form des arabischen *šiʿr* hat kein Analogon in einer anderen Litteratur. Es scheint ein echt arabisches Gewächs. Abgesehen von der schon erwähnten Eigenthümlichkeit eines einzigen durch das ganze Gedicht gehenden Reims zeigen die Versmasse einfache und doch höchst eigenartige Formen. Das scheinbar so verwickelte System

der arabischen Metrik, das die Schulmeister durch die Menge von Kunstausdrücken und Regeln, die sie erfanden, zu einem wahren Labyrinth gemacht haben, geht auf einige einfache, in wenigen Worten darzustellende Thatsachen zurück.

Der arabische Vers besteht aus Versfüssen, die dreisilbig, viersilbig oder fünfsilbig sind. Die dreisilbigen sind ◡ — — und — ◡ —; die viersilbigen sind der Dijambus und Ditrochäus in den Formen — — ◡ —, ◡ — — —, — ◡ — — und — — — ◡; die fünfsilbigen sind ◡ — ◡ ◡ — und ◡ ◡ — ◡ —. In diesen Versfüssen können Veränderungen eintreten, welche sich bei richtiger Erkenntniss ihres Wesens von selbst ergeben. Die Verse entstehen durch Wiederholung desselben Versfusses oder durch Verbindung verschiedener Versfüsse mit einander. Nach der Art der Zusammenstellung unterscheidet man 16 Versmassklassen. Schon sehr früh bildeten sich eine oder mehrere feste Formen in jeder dieser Klassen aus, und in ihnen bewegt sich das arabische *šiʿr*. Von ihnen und von den bei ihrer Verwendung geltenden Gesetzen wird auch nicht um ein Haar breit abgewichen.

Wie sind die Araber zu der Wahl gerade dieser metrischen Formen gekommen, mit anderen Worten, wie sind die arabischen Versmasse entstanden?

Die Beantwortung dieser Frage ist in neuerer Zeit von drei Gesichtspunkten aus versucht worden.

Die Einen stellen sich auf einen „allgemein menschlichen“ Standpunkt; es soll gewisse Zusammenhänge von Dichtung und Musik, von Versmass und musikalischem Rhythmus geben; in Sachen des Rhythmus wird das, was uns durch eine mehrhundertjährige Kultur in Fleisch und Blut übergegangen und das Erzeugniss höchst verschiedenartiger und selbst wieder das Ende langer Entwicklungreihen bildender Faktoren ist, frischweg als das leitende Element für die Araber angesehen, welche zuerst metrische Formen

anwandten. In der That, nichts leichter als sich die arabischen Verse nach $^2/_4$, $^4/_4$ oder $^6/_8$ Takt zurecht zu legen, so dass man sie nach jeder Galopp-, Polka- oder Walzermelodie singen kann. Hauptvertreter dieser Richtung ist Guyard, der sie in seiner Abhandlung über die arabischen Versmasse im Journal asiatique[1] ausführlich aber nichts weniger als überzeugend dargelegt hat. Im wesentlichen auf seinem Standpunkt scheint Stumme zu stehen; er sieht in dem Vortrage eines dreifüssigen katalektischen rağaz-Verses nach dem Rhythmus von Flemming's Integer vitae den „Urrhythmus“ dieses Verses (Bed. L. 46)[2].

Das aprioristische Deduciren solcher Art musste seitens derer Widerspruch hervorrufen, welche bei Erforschung der Lebensäusserungen fremder Völker nach den goldenen Worten sich richten zu müssen glauben, in welchen Fleischer das Verfahren bei Behandlung syntaktischer Dinge für den Sprachforscher festgelegt hat.[3] Nicht das Fremde nach dem, was ihm bei uns zu entsprechen scheint, beurtheilen dürfen wir, sondern sein Wesen liebevoll zu erfassen suchen, die Bedingungen, unter denen es entstanden, die es umgebende Welt studiren sollen wir. Sonst wird es ein Unterlegen, nicht ein Auslegen. Dieses richtige Streben, Thatsachen nicht aus Vorstellungen, sondern aus Thatsachen zu erklären,

---

[1] VII, 7 (1876 A) Seite 413 ff. 8 (1876 B) Seite 101 ff.

[2] In der Recension von Stummes Beduinenliedern in DLZ 1895 Sp. 1000 ist gesagt, Stumme sei von Guyards Ideen geleitet. Nach freundlicher Mittheilung Herrn Stummes ist er ganz selbstständig zu den mit denen Guyards sich ungefähr deckenden Vorstellungen gekommen. Das Zusammentreffen der beiden Forscher ist für die Richtigkeit dieser Vorstellungen kein Zeugniss; sie lagen gewissermassen in der Luft, und der Jüngere dürfte unbewusst unter dem Einfluss der von Guyard formulirten Strömung stehen.

[3] Über das Verhältniss und die Konstruktion der Sach- und Stoffwörter im Arabischen Kl. S. II, 2.

führte Jacob zu folgender Aufstellung: „Dass den Grundformen der arabischen Metra der Takt der Gangarten des Kamels zu Grunde liegt, ist mir namentlich wegen der Willkürlichkeit der von reinmusikalischen Prinzipien ausgehenden Erklärungsversuche sehr wahrscheinlich geworden." Auch hier wird freilich mit einer durch nichts erwiesenen Prämisse operirt: von einem „Takt der Gangarten des Kamels" weiss man bisher nichts, und die Hoffnung, diesen Takt, von dem weder die Araber, noch auch gut beobachtende Europäer etwas bemerkt haben, etwa bei persönlichem Besuch des Orients zu entdecken, wird sich als trügerisch erweisen. Bei den verschiedenen Gangarten des Kamels handelt es sich nicht um Unterschiede im Gange, bei welchen der Zeitraum zwischen dem Beginn eines Vollschrittes und dem Beginn des nächsten in verschiedenen Verhältnissen ausgefüllt wird (etwa so, dass der zweite Theil des Voll(Doppel)-schrittes das eine Mal in die Mitte des Zeitraumes, das andere Mal in sein letztes Drittel fällt, wie es bei einem lahmen Thiere der Fall ist), der Unterschied liegt nur in der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge der Vollschritte und in anderen Nebenumständen bei den Bewegungen; nur auf solche Unterschiede weisen auch die Namen hin, die *aṯṯa'ālibī* in der so reichlichen Nomenklatur seines *fiqh allugha* (ed. Beirut S. 188 ff) giebt. Von der Erklärung der arabischen Metra aus verschiedenen Kamelschrittrhythmen kann also nicht die Rede sein.

Gleichfalls auf den Boden der Thatsachen stellt sich eine dritte Richtung. In Hadramūt leben sehr primitive Menschen; so primitiv wie sie selbst ist ihr Lied. Beobachtet man sie beim Recitiren und Singen, so findet man, dass die metrische Form des Gedichtes nur beim Gesang in Erscheinung tritt, weil nur bei diesem die Vocale eingeschoben werden, während bei dem Declamiren die Vocale

fortbleiben. Die metrische Form hängt also mit der musikalischen auf das Engste zusammen. So war es auch in der ältesten Zeit: die alten Dichter machten ihre Verse für den musikalischen Vortrag; die Musik war das Prius, die metrische Form das spontan ihr nachgebildete Posterius.

Das ist ungefähr der Gedanke, dessen Ausführung die Abhandlungen Landbergs „Der Dialekt von Ḥaḍramūt“ und „Les métiers de Ḥaḍramūt“ in seinen Arabica III p. 1—115 dienen. Das Objekt, an welchem Landberg seine Beobachtungen gemacht hat, ist Saʿīd ʿAwāḍ aus Šibām in Hadramūt, der Landberg seine Qasiden erst recitirte, dann unter Begleitung des *gambūṣ* vorsang. „Es ist der primitivste Mensch, den ich jemals angetroffen habe. Offen und ehrlich, kennt er von der Welt noch sehr wenig. Er kann weder lesen noch schreiben. . . Je mehr ich mit ihm arbeitete, desto mehr sah ich ein, dass ich es mit einem Vertreter der alten, längst vergessenen, arabisch-muhammedanischen Welt zu thun hatte und dass hier manche schätzbare Auskunft zu erlangen war“ (S. 9 f).

Landberg hat mit diesem Saʿīd fleissig und geschickt gearbeitet und man darf von dem grossen Werke, „Le dialecte du Ḥaḍramūt“, welches die Früchte solchen Arbeitens bringen wird, ungemein interessante und werthvolle Darbietungen erwarten. Einen Auszug aus dem Hauptwerk giebt Landberg in den angeführten Artikeln seiner Arabica III. Er will darin an der Hand vieler Belege seine Ansicht über die Herkunft der Metra, die mit dem Gesang eng zusammenhängen, entwickeln (S. 12), und es scheint, als sollten die Proben in den Arabica hauptsächlich der Stützung seiner Ansicht dienen. Leider ist die Ansicht selbst nirgends recht klar ausgesprochen; es ist immer nur im Allgemeinen von einem Zusammenhang der Metra mit dem Gesang die Rede. Es wird viel mit einem musikalischen Metrum operirt, ohne

dass der Verfasser erklärt, was er sich dabei denkt. Am ehesten lässt sich die Meinung Landbergs noch aus folgenden Sätzen verstehen (a. a. O. S. 18 f): „Man denkt vielleicht, dass diese Leute [die Beduinendichter], wenn sie ihre Gesänge deklamiren, die für das musikalische Metrum nothwendigen Hilfsvokale einsetzen; — allein keine Spur davon! *Sobald sie jene aber singen, kommen diese Vokale zum Vorschein.* Das habe ich schon auf dem Leidener Congress hervorgehoben, und seitdem bin ich immer mehr in der Annahme bestärkt worden, dass Melodie und Metrum untrennbar sind, und dass das von mir in *Prov. et Dict.*, préface, S. XXVI, und von Freytag, *Darstellung*, S. 45, angedeutete Lautgesetz der arabischen und, wie ich glaube, aller semitischen Sprachen, sowie grösstentheils auch des Lateinischen, in der Poesie — obwohl in der Vulgärpoesie nur zum Theil — zur Geltung kommt.“ An der angeführten Stelle spricht Freytag nur von dem Wesen der kurzen und langen, offenen und geschlossenen Silben. In den Prov. XXVI spricht sich Landberg etwas ausführlicher aus, und seine Vorstellung scheint folgende zu sein: das *i'rāb* ist schon in sehr früher Zeit von der grossen Masse der Araber aufgegeben worden; nur die Dichter blieben bei seiner Anwendung; denn „la poésie n'aime pas le frottement des consonnes; elle a besoin de voyelles intermédiaires pour que les notes soient possibles,“ und: „le chant aurait été parfaitement impossible, vu la nature des consonnes arabes, sans le secours des voyelles.“ Bei dem Suchen nach Beispielen aus dem modernen Sänger- und Dichterthum Südarabiens findet Landberg Formen „remontant à une haute antiquité“ (Seite 46). Soll das heissen, dass diese Formen sich in den uns bekannten Dichtererzeugnissen nicht finden, so ist das unrichtig; sind sie auch nicht alle von den docteurs-ès-prosodie registrirt, so liegen doch genug Gedichte vor, welche sie zeigen.

Es ist auch principiell der Gedanke abzuweisen, es gebe irgendwo Araber, welche mit den ältesten, vorislamischen Formen in einer ununterbrochenen, durch nichts gestörten Verbindung stehen. Die Formen, die sich in der islamischen Welt der ersten Jahrhunderte entwickelten, sind überall hingedrungen, auch in die fernsten Winkel der Wüste, auch in das Hadramūt.[1] Das Forschen nach den „alten Resten" ist ein höchst verdienstliches, und nicht selten zeigen sich alte Bräuche, alte Übungen wohl erhalten unter der dünnen Tünche, die der Islam darüber geworfen. Aber es ist doch höchste Vorsicht anzuwenden; sonst wird gar leicht das überschätzt, was nur durch blendenden Aufputz den Schein hohen Alterthums erweckt. In anderer Weise verstanden, ist der von Landberg gewählte Ausdruck durchaus richtig: es lässt sich fast von allen arabischen Versmassen sagen, sie seien sehr alt; das *ṭawīl,* das *rağaz,* das *basīṭ,* gewiss, alle remontent à une haute antiquité. Unverständlich ist die Gleichstellung der mitgetheilten modernen Gedichte mit den alten in bezug auf die Vokalisirung. In den alten Gedichten ist ja nach Landberg selbst das *iʿrāb* vorhanden, wenn auch von dem Dichter gewissermassen nur eingeschmuggelt behufs Anpassung an die Musik. In den modernen Liedern sollen die Vocale beim Singen ebenfalls zum Vorschein kommen. Allein es ist nichts davon zu entdecken, es ist auch gar nicht zu erwarten, denn die Stücke sind sämmtlich im *laḥn* gedacht, ein Lesen oder Singen mit *iʿrāb* zerstört das Versmass völlig, es kommt nur beim Lesen ohne *iʿrāb* überhaupt zu Stande. Dass die Vokallosigkeit der Endsilben nicht öfter hervortritt, liegt daran, dass 1) vokallos schliessendes Wort hier wie in der *ʿarabīja*

[1] das ja keineswegs ein gottverlassener Erdenwinkel geblieben ist; gelehrte Hadramīs sind nicht selten, und gerade die Hadramuter waren bei ihrer Wanderlust fremden Einflüssen besonders zugänglich.

bei folgendem *hamzat waṣl* Endvocal erhält und ausserdem in *laḥn*-Gedichten *hamzat qaṭʿ* häufig in *hamzat waṣl* übergeht, 2) nach bekannter allgemeiner Sprachregel das *iltiqāʾ assākinain* vermieden und daher nach doppelt geschlossener Silbe ein Hilfsvokal eingefügt wird. Wenn Landberg diesen Vokal, den er durch ein Kreuz bezeichnet, nennt „voyelle indécise que le chanteur ajoute pour remplir la mesure du mètre musical" (S. 47, n. 1.), so erweckt das eine falsche Vorstellung. Dieser Vokal hat mit nichts weniger zu thun als mit Gesang oder Musik. Es handelt sich um ein reines Sprachgesetz. Dass sich von diesem Gesetz bei den Völkern, die vor Annahme des Arabischen in ihrer Muttersprache die halsbrecherischesten Kunststücke in unvermittelter Konsonantenreihung fertig brachten[1], nichts findet, ändert an der Thatsache nichts. Aber selbst in den Dialekten, die in der vorarabischen Zeit Doppelkonsonanten hatten und sie nun auch im Arabischen haben, bricht es sich oft genug Bahn; so hört man von den untersten Klassen in Syrien *šämis, binit, katábit,* ja selbst *rúḥit.* Die Leute, die so sagen, haben von dem Gesetz keine Ahnung; sie üben es unbewusst aus derselben Neigung heraus, aus der es entstanden ist: die Härte, die in *šäms, bint, katabt* liegt, zu mildern, die Aussprache dieser Wörter sich leichter zu machen. Und die Dichter, selbst die primitivsten, die nicht lesen und nicht schreiben können, die keine Ahnung von den Gesetzen der Metrik, keine Spur von grammatischer Schulung haben, haben gegen dieses Gesetz nie gesündigt. Es hat ihrer gegeben, welche Leute des niedersten Volkes waren nnd tadellose *šiʿr*- Verse machten[2],

[1] Die argen Zungenbrechereien der Marokkaner (Houwāra u. s. w.) sind bekannt.

[2] Wie der berühmte *abulqāsim naṣr alchubzāruzzī,* ein *ummī,* gest. 317; seine Vita s. bei Ibn Challikān (ed. Kairo 1299) 3, 55 ff, wonach er auch in der *jatīma* erwähnt ist; seinen Diwan hat H Ch unter Nr. 5403.

weil sie durch ein ausgezeichnetes Ohr und eine besondere Nachahmungsgabe das Dichtmetier so übten, wie eine rein äusserliche Handfertigkeit, und eine geschlossene Silbe z. B. an dritter Stelle in *mustafʿilun* zu setzen, ihnen eben so unmöglich gewesen wäre, wie mit der linken Hand zu essen. Von solchen war natürlich eine Übertretung des Sprachgebotes nie zu befürchten. Aber die, die grundsätzlich im reinsten *laḥn* sich bewegten, d. h. in der jeder Schulmeisterseele unsympathischen, verächtlichen Sprache der Ungelehrten, in der man nicht mit den Feinheiten des *naḥw* glänzen kann, warum sollten die nicht z. B. dichten: *jillī katabt minalchabar* als *mustafʿilun mustafʿilun?* Das *katabt* hat für das Metrum doch keine andere Bedeutung als *katab?* etwa weil der Sänger es nicht singen würde? aber was weiss der Sänger von Versmachen, wenn er nicht zufällig zugleich Dichter ist! und was die Sänger gerade leisten in Verhöhnung des Sprachgebotes, das kann man mit Schaudern bei Stumme Bed. L. 47 lesen: chaffeg chfeg aus V 299, dekken sḥāba aus V 300, filkwākib aus V 692 u. dergl. mehr. Aber das sind vielleicht Berber, die kein Verständnis haben. Nun, Saʿīd aus Šibām, wie singt er in Marǧūza Nr. 4? ṭālbelʿuzz (mit āl und uzz), ʿuzz fissēf, wadlāginnṣālī! Das genügt wohl. Nein, die Sänger sind es nicht, denen zu Liebe der Dichter der doppeltgeschlossenen Silbe einen Vocal folgen lässt. Warum er es thut? Dieses Sprachgesetz ist eben allezeit in allen Arten Dichtung beobachtet worden, und selbst die, die in der *laḥn*-Poesie sich die grössten Freiheiten erlaubt haben, haben es respektirt: es ist metrisches Gesetz geworden. Rhythmische Geheimnisse sind nicht dahinter zu suchen. Höchstens kann gesagt werden: wirkte das Gesetz in der Sprechsprache, so musste es in der Dichtsprache erst recht wirken; und als die Sprechsprache verrohte, entartete, es fallen liess, da bewahrte es

die Kunst des Dichtens; denn das war auch bei den Arabern allzeit neben der Gabe des Genius ein Können, das zum Theil darin bestand, die Formen der Sprache in leichtem, gefälligem Gewande zu zeigen: da durfte die Härte der doppelt geschlossenen Silbe nicht aufkommen.

Wie mit den Endvokalen, ist es auch mit der rhythmischen Bewegung. Zwar scheint Landberg auf diese kein besonderes Gewicht zu legen. Es ist aber nicht unerheblich, zu konstatiren, dass die rhythmische Bewegung des von ihm notirten Gesanges von der in den metrischen Verhältnissen der gesungenen Worte liegenden erheblich abweicht. Marǧūza Nr. 1 lautet (S. 47):

يا بَحْرِ خَافْ ٱللّٰهْ   لا تُوخِذِ ٱلشُّبّان

Dafür ist notirt:



Das Versmass ergiebt folgende Bewegung: jā báḥra cháfalláh — lā túchiḏíššubbán, der von Landberg notirte musikalische Rhythmus ist: jā báḥráchāfállah — lā túchíḏiššúbbān. Ähnlich ist es mit Marǧūza Nr. 2 und Nr. 4; besonders in den letzteren ist der Widerstreit höchst auffällig; metrisch lies: alā jā ṭālibíl ʿuzz — iwínn el ʿúzze ghālī; Landberg notirt: álā jā ṭálbel ʿúzz — winn el ʿúzz ghālí.

So hat sich gezeigt, dass auch Landberg mit unrichtigen Prämissen gearbeitet hat; denn 1) besteht im modernen Liede der Hadramuter kein Zusammenhang zwischen Dichtung und Gesang, zwischen Metrum und musikalischem Rhythmus; im Gegentheil, es ist nicht selten eine uns fast unüberbrückbar scheinende Kluft zwischen beiden; der gegenwärtige Zustand würde also für das Gegentheil dessen sprechen, was erwiesen werden soll, wenn man aus ihm auf die Ursprünge schliessen

dürfte d. h. wenn die Hadramuter in poetisch-musikalischen Dingen primitiv wären, aber 2) sind sie das nicht, sondern auch bei ihnen ist das jetzt Geltende der Endpunkt einer längeren Entwicklungreihe.

Die neuesten Versuche, das Wesen der arabischen Versmasse zu erfassen und zu erklären, sind gescheitert. So wird ein anderer Weg gesucht werden müssen. Sollte es nicht angezeigt sein, bei den Arabern selbst nach einer Leitung zu suchen, um ihn zu finden?

Die Hoffnung, von ihnen brauchbare Belehrung zu erhalten, ist freilich gering. Ihre Fehler sind ja bekannt. Die Lust am Fabuliren, die sich bald in Umspinnung von Thatsachen mit rankendem Lügengeschling, bald in freier Erfindung von Märlein äussert, dabei eine seltene Unverfrorenheit in Individualisirung, Schaffung von Personen und ganzen Stammtafeln erschwert uns ja auf Schritt und Tritt die Erforschung ihrer älteren Geschichte. Nicht selten freilich versteckt sich hinter den phantastischen Dichtungen ein Kern von guter Naturbeobachtung[1]. Vielleicht gelingt es auch hier, einen solchen in den fabelhaften Berichten zu finden, welche uns glücklicherweise über die Anfänge des Dichtens und Singens der Araber erhalten sind.

---

[1] Es herrscht jetzt die Neigung, den Werth dieser Beobachtungsgabe zu überschätzen. Alle Weide- und Jägervölker besitzen sie, und die Volksdichtungen der meisten von ihnen sind voll von treffenden Schilderungen der Thier- und Planzenwelt. Die heutigen Beduinen in Tripolis und Tunis üben die Gabe in ungeschwächter Kraft (s. die Naturschilderungen bei Stumme Trip. Bed. L.). Doch ist immer zweierlei im Auge zu behalten: 1) Kennt oft auch ein guter Waidmann die Eigenheiten mancher Thiere besser als ein Professor der Zoologie, ein Wurzelmännchen die gewisser Pflanzen besser als der gelehrte Botaniker, so werden doch die Beobachtungen jener nicht zu hoch zu schätzen sein. 2) Eine Poesie, welche die nüchterne Schilderung der umgebenden Natur zum Hauptgegenstand hat, bleibt minderwerthig.

Zwei Gruppen von Erzählungen laufen neben einander her. Die eine beschäftigt sich mit dem Ursprung des Gesanges, die andere mit dem der Versmasse. Die ausführlichere Version der ersten Gruppe findet sich in dem bekannten grossen Geschichtswerke *murūǧ addahab* von Almasʿūdī (gestorben 345/6). Er erzählt in Bd. 8 S. 88 ff. der Pariser Ausgabe Folgendes: Der abbasidische Chalife Almuʿtamid (256—279) war den Genüssen des Lebens sehr ergeben; besonders liebte er Spiel und Tanz. Aber auch unterrichten wollte er sich über diese Dinge, und als er eines Tages mit einigen gescheiten, wohlunterrichteten und geistreichen Herren seines Hofes zusammen sass und der berühmte Polyhistor ʿUbaidallāh ibn Chordādbeh in der Gesellschaft erschien, forderte er den Gelehrten auf, einen Vortrag über den Ursprung der Laute zu halten.[1] Ibn Chordādbeh gab sofort eine kurze, aber höchst inhaltreiche Darstellung des zu seiner Zeit über die Musik Bekannten, und auf Verlangen des Chalifen, noch weitere Aufklärungen über einzelne Punkte, die mit dem Hauptthema in Beziehung standen. Almasʿūdī theilt diese Ausführungen Ibn Chordādbehs in extenso mit, und wir können ihm nicht dankbar genug dafür sein, da das Werk, in welchem Ibn Chordādbeh diese Begegnung mit dem Chalifen erzählt hat, verloren zu sein scheint.

Von den Daten Ibn Chordādbehs interessiren uns hier nur die, welche auf den Gesang der Araber Bezug haben.

[1] Es scheint eine Art Sport der späteren Abbasiden gewesen zu sein, die Männer der Wissenschaft mit plötzlich verlangten Extempore-Reden über alles Mögliche zu quälen. Dabei war die Sache nicht ungefährlich: Alqāhir (320—322) liess sich eines Tages von Muḥammad alʿabdī die Geschichte seiner Familie in kürzester Form vortragen; als der Gelehrte einmal seinen Unwillen erregte, schleuderte er eine scharfspitzige Lanze, deren tödtlichem Wurf dieser nur durch eine schnelle Körperwendung entging.

Das Meiste was hier mitgetheilt wird, findet sich auch in anderen Werken, zum Theil mit Varianten. Nach Erörterung der musikalischen Instrumente bei den verschiedenen Völkern fährt Ibn Chordādbeh so fort (S. 92 ff.): „Das *ḥudā'* (oder *ḥidā'* d. i. der Gesang der Kameltreiber) war bei den Arabern vor dem *ghinā'* (Kunstgesang); Muḍar ibn Nizār ibn Ma'add war auf einer Reise vom Kamel gefallen und hatte sich den Arm gebrochen. Da fing er an zu schreien: *jā jadāh jā jadāh* (d. h. ach der Arm, ach der Arm!); er hatte aber eine hervorragend schöne Stimme, und alsbald sammelten sich die (zerstreut marschirenden) Kamele und gingen in lebhafterem Schritt; da nahmen die Araber diese Worte als *ḥudā'* an, und zwar im Versmass *rağaz*, und machten sie zu dem, womit ein *ḥudā'* immer begonnen wird[1]; so sagt der *ḥādī* (Kameltreiber): *jā hādijā jā hādijā· wajā jadāhi jā jadāh* (d. h. o Führer, o Führer und ach der Arm, ach der Arm!). Das *ḥudā'* war bei den Arabern der Anfang des musikalischen Vortrags und des Gesangs; aus dem *ḥudā'* und dem Klagen[2] der Frauen der Araber über ihre Todten entwickelte sich dann das *ghinā'*. Nächst den Persern und Romäern war keine Nation den musikalischen Vergnügungen mehr ergeben als die Araber; und zwar hatte der bei ihnen übliche Gesang, (*ghinā'*), welcher *naṣb* heisst, drei Arten, genannt *arrikbānī, assinād attaqīl* und

[1] Diese Übersetzung ist nicht einwandfrei, denn in كلامه scheint sich das Pronomen nur auf eine Person, hier Muḍar ibn Nizār, beziehen zu können; dann muss aber auch das *hu* von فاتخذه auf ihn bezogen werden, und die Stelle würde bedeuten: „Da nahmen ihn die Araber als *ḥudā'*-Sänger (*ḥaddā 'an*) im Versmass *rağaz* an und machten seine Worte u. s. w.“ Das ist freilich schwer glaublich; die geschmackvolle Übersetzung Barbier de Meynard's „les Arabes adoptèrent alors ces mots pour leur chant de caravane en le façonnant au mètre redjez, et c'est ainsi que commençait toujours leur hidâ“ dürfte das Richtige treffen.

[2] Es wird statt تنعق zu lesen sein تنعّق.

alhazağ alchafīf. Die Ersten, die unter den Arabern den Kunstgesang übten, waren „die beiden Heuschrecken" (*alǧarādatān*); das waren zwei Gesangssklavinnen zur Zeit ʿĀds, die Muʿāwija ibn Bakr alʿamlaqī gehörten. Die Araber nannten eine solche Gesangssklavin *karīna,* und die Laute nannten sie *mizhar.* Die Jamaniten (Südaraber) übten den Kunstgesang mit Begleitung von *maʿāzif*[1]; sie hatten nur eine einzige Art Takt[2], hatten aber zwei Arten Gesang: *ḥanafī* und *ḥimjarī*; die Art *ḥanafī* ist die schönere von beiden. Der Stamm Quraiš kannte von dem *ghināʾ* nur das *naṣb,* bis Annaḍr ibn Alḥāriṯ ibn Kalda ibn ʿAlqama ibn ʿAbd manāf ibn ʿAbd addār ibn Quṣaij aus *alʿirāq* zu Kisrā in *alḥīra* zog, um ihm seine Aufwartung zu machen, dort den Gebrauch der Laute und das Singen dazu erlernte, und in Makka angekommen, es den Einwohnern dieser Stadt lehrte, die nun auch Gesangssklavinnen nahmen."

Einen peinlichen Eindruck machen in diesem Bericht die glänzenden Namen der arabischen Vorzeit, deren mythische Träger hier mit so grosser Bestimmtheit als Repräsentanten musikalischer Entwickelungstadien genannt werden. Solche hochklingende Namen mit vollem Stammbaum sind für uns immer die Warnungstafel: Hier wird gelogen. Da ist denn ein anderer Bericht in seiner schlichten Naivität wahrhaft herzerquickend, der von einem etwa 70 Jahre vor Ibn Chordādbeh gestorbenen Sprachgelehrten stammen soll, zumal wenn man bedenkt, dass in den Kreisen jenes Gelehrten auch damals schon das Lügenfabriziren mit Eifer und Geschick gehandhabt wurde.

---

[1] Wahrscheinlich Saiteninstrumente vom Harfentypus; s. Land in Actes Congrès Leiden II, 1, 53.

[2] Barb. de M. übersetzt „les habitants du Yémen s'accompagnaient sur les harpes, sur lesquelles ils n'avaient qu'un seul genre d'exécution;" es wird ايقاعهم zu lesen sein.

Kein Geringerer als der berühmte Grammatiker der Schule von *alkūfa,* Ibn Alaʿrābī[1] ist es, dem im Qāmūs Alfīrūzābādīs folgendes Geschichtchen nacherzählt wird[2]: „Ein Beduine schlug einst seinen Diener und biss ihn in die Finger, da lief der Junge und schrie *daidai,* womit er meinte: *jā jadaija* (d. h. ach meine Hände). Die Kamele aber richteten ihre Schritte nach seiner Stimme, und der Beduine sagte nun zu dem Jungen: Bleib dabei, und schenkte ihm einen Rock.“ Die Geschichte wurde ausgeschmückt, und ein paar Jahrhunderte nach dem ausgezeichneten Kenner der Sitten, Sprache und Überlieferung der Beduinen kennt man den Namen dessen, der zuerst durch seine Stimme einen solchen Eindruck auf die Kamele machte, und Umstände, von denen jener alte Gelehrte nichts weiss. Das sind natürlich Erfindungen. Für uns ist nur der älteste Bericht von Wichtigkeit, durch welchen die Entstehung des *ḥudāʾ*, des Gesangs, der den Gang der Kamele begleitet, erklärt wird. Leider können wir uns aus den dürftigen, ungeschickten Darstellungen der Araber kein Bild von dem Gesange selbst machen, und auch die europäischen Forscher, die den Orient kennen gelernt, scheinen das *ḥudāʾ* einer sorgfältigen Beschreibung nicht gewürdigt zu haben. Wetzstein (ZMG 22, 95) sagt von der *ḥidāh* — so nennt er den ‚Gesang des Vorreiters der Karawanen‘ —, indem er sie mit der *mušājaʿa* der Kamelhirten vergleicht: ‚jene [die *mušājaʿa*] geschieht in den höchsten Tönen mit schnellem Tempo und hat eine sehr heitere Melodie; diese [die *ḥidāh*] bewegt sich in Mitteltönen, ist langsam, dem Gange der Lastthiere angemessen, und klingt für uns schwermüthig und klagend; jene ist ein mehr kunstloser, immer gleich der Stimme eines

[1] Gest. 231; s. über ihn Flügel, Gramm. Sch. 145 ff.

[2] s. v. *daidai;* s. TA X 134. Dass Alfīrūzābādī aus Ibn Alaʿrābī schöpfte, sagt Murtaḍā a. a. O.

Vogels unverändert wiederkehrender Naturgesang, diese dagegen ist mehr kunstgerecht und wechselt die Melodien und Verse'. Die daran anschliessend mitgetheilten Verse eines *ḥādī*, die Wetzstein im J. 1861 hörte, sind regelrechte *ragaz*-Verse gewöhnlicher Form (natürlich in *laḥn* d. i. unkorrekter Sprache).

In den obigen Erzählungen ist, wie leicht ersichtlich, die wahre Sachlage auf den Kopf gestellt. Nicht weil der Verwundete *daidai* schreit, setzen die Thiere ihre Beine in einer gewissen Weise, sondern zunächst richtet er sein Schreien nach dem Kamelschritt in der Weise, dass er die Rufe mit dem Aufsetzen der Füsse zusammenfallen lässt.[1] Dieses erfolgt in regelmässigen Abständen, und so folgen sich auch die *dai-dai-dai-dai* u. s. w. in solchen, es entsteht eine rhytmisch bewegte Kette, ein taktmässiges Rufen. Dass dieses wieder eine Rückwirkung auf das Thier übt, und dass diese Wirkung bemerkt und ausgebeutet wird,[2]

[1] Es dürfte kaum zu gewagt sein, hier die Thatsache zur Vergleichung heranzuziehen, dass auch bei den modernen Kulturvölkern das leidende Individuum Schmerzrufe mit anderen sich in regelmässigen Zeitabständen wiederholenden Thätigkeiten zusammenfallen lässt, wie z. B. Schmerzrufe beim Gehen spontan zugleich mit jedem Schritt oder mit jedem zweiten Schritt ausgestossen werden. Vgl. auch die Anpassung der Laute, mit denen die Mutter das Schaukeln oder Wiegen des Kindes begleitet, an die Gleichmässigkeit der körperlichen Bewegungen.

[2] Am bekanntesten ist wohl das Geschichtchen von dem Jungen, der seinen Herrn durch das *ḥudā'* um zehn werthvolle Kamele gebracht hat, welches die Kommentatoren zu V. 1 der Qaside Ibn Alfārids خففق — يا حادى (s. z. B. ed. Marseille p. 358) Addamīrī nacherzählen (in Übersetzung schon in Grangeret, Chrest. p. 123 ff.). Die andere Anekdote von Sālim Alḥādī siehe ebenfalls in den Kommentaren zu dem erwähnten Verse Ibn Alfārids und im Muḥīṭ s. v. *ḥadā*. Das Motiv findet sich noch heute, s. Stumme, Märchen der Schluḥ von Tázerwalt S. 145, 15 ff., wo an Stelle des Singens das Flöteblasen getreten ist. — Jacob, Dichterstudien (II) 106, citirt einen Vers aus Sa'dīs Bostān, der lautet: ‚siehst du nicht, wie bei dem *ḥidā'* der Araber das Kamel von dem Affekt (*ṭarab*) zum Tänzeln gebracht wird?' mit der Bemerkung:

hat nichts mit dem Ursprunge des *ḥudā'* zu thun. Das Schreien wegen der schmerzenden Hand ist ein Nebenumstand; die Hauptsache ist: spontane laute Äusserungen klagender Natur schliessen sich für den mit Kamelen Reisenden leicht an den so sehr regelmässigen Gang dieser Thiere an.

Einer gleichförmigen Kette von Geräuschen bildet der Hörende leicht eine entsprechende Reihe von Äusserungen seinerseits nach, welche wir, wenn sie zugleich mit einer Bewegung der Stimme in verschiedenen Tönen bei anhaltendem Schwingen der Stimmbänder erfolgt, Singen nennen; die Nachahmung der gleichmässigen Folge von Geräusch und Stille, bezw. von starkem und schwachem Geräusch in Worten, sei es dass dieselben in singender Weise vorgetragen oder einfach gesprochen werden, führt zur metrisch gebundenen Rede. Das Bewusstsein dieser Thatsache spricht sich schon in einem sich leicht der Beachtung entziehenden Zuge der Version bei Almasʿūdī aus; es heisst da: Die Araber nahmen diese Worte als *ḥudā'* an, und zwar im Versmass *rağaz*; denn das bedeutet in Wirklichkeit nichts Anderes als: Der Verwundete liess bei seinen Schmerzensrufen stark und schwach betonte Silben ebenso aufeinander folgen, wie es beim Metrum *rağaz* der Fall ist, nämlich so dass immer eine stark betonte und eine schwach betonte Silbe abwechselten.

Ausschliesslich dem Ausdruck der Vorstellung von der Entstehung der arabischen Versmasse aus der Nachahmung einer gleichförmigen Kette von Geräuschen dient die zweite

---

‚Die Wechselwirkung zwischen *ḥidā* und Dromedargang beobachtete schon Saʿdı‘. Das Axiom: ‚Das Kamel reagirt auf *ḥudā*‘ gehörte zur Zeit des im Jahre 691 gestorbenen Persers schon längst zu dem festen Bestande der Kenntnisse, die ein Edīb besitzen muss und ist von Saʿdī sicher nicht ‚beobachtet‘ worden.

der beiden Gruppen fabulirender Erzählungen, von denen oben die Rede war.

In der Vita des alten Sprachgelehrten Alchalīl führt Ibn Challikān (ed. Kairo 1299 Bd 1, 307) folgende Stelle aus dem *attanbīh ʿalā ḥudūṯ attaṣḥīf* des Hamza ibn Alḥasan Aliṣbahānī an: „Die Herrschaft des Islam hat keinen Mann hervorgebracht, der mehr für die Wissenschaften, die bei den arabischen Gelehrten noch nicht Wurzel gefasst hatten, gethan hätte, als Alchalīl; es giebt dafür keinen klareren Beweis als die Wissenschaft der Metrik (*ʿilm alʿarūḍ*); diese hatte er von keinem älteren Weisen überliefert erhalten, noch auch hat er sich darin an das Vorbild irgend eines Vorgängers angeschlossen; vielmehr erfand er sie bei einem Gange, den er durch die Strasse der Kupferschmiede machte, aus dem Fall eines Hammers auf eine Schale, während doch in diesen beiden Dingen gar kein Hinweis liegt, der auf irgend etwas anderes als ihre eigene Substanz führen könnte; hätte er in uralter Zeit gelebt, so würden wohl manche Völker an ihm zweifeln, weil er etwas geschaffen hat, was niemand seit Erschaffung der Welt geschaffen hat, nämlich die Erfindung der eben erwähnten Wissenschaft und die Grundlegung zu dem *kitāb alʿain* u. s. w." Nur wenig abweichend, doch schon mit einem ausschmückenden Zuge versehen ist die Version, die in den Kommentaren zu Hariris Maqame 40 med. (Sacy[1] S. 451, ed. Beirut 1873 S. 422) nach Assīrāfī gegeben wird: „Alchalīl ist der Erste, der die Metrik aufbrachte und die Gedichte der Araber durch sie festlegte[1]; die Ursache war, dass er eines Tages in *albaṣra* durch die Strasse der Walker[2] ging und das Klopfen des Walkerhammers in verschiedenen

[1] d. h. wohl: Alles als Nicht-*šiʿr* verpönte, was nicht in sein System passte.

[2] Sollten die Walker aus den Kupferschmieden durch eine alte Verschreibung, قصارين für صفارين, entstanden sein?

Tönen hörte; aus einem Hause erklang *daq,* aus einem anderen *daq daq,* aus einem dritten *daqaq daqaq*; das setzte ihn in Verwunderung, und er sagte: ‚ich will auf diese Beobachtung eine tiefe Wissenschaft aufbauen', und so schuf er die Metrik."

Hamza „war wahrscheinlich im Anfange des 4. Jahrhunderts in Baghdad anwesend" (Wüstenfeld GAr Nr. 126); Assīrāfī, geb. 290, starb in Baghdad i. J. 368; beide sind also um ca. zwei Jahrhunderte später als der i. J. 170 gestorbene Alchalīl. Diese Zeit ist lang genug zur Mythenbildung, und als ein Mythos wird die von ihnen erzählte Geschichte angesehen werden dürfen. Aber auch hier wieder ist die Fabel eine Hülle, welche einen Kern richtiger Beobachtung birgt. Nicht die „Erfindung" der Metrik durch Alchalīl ist die Wirkung der rhythmischen Verhältnisse bei dem Gebrauch des Hammers durch die Kupferschmiede, sondern die metrischen Formen der alten Dichter selbst sind aus der Beobachtung dieser rhythmischen Verhältnisse hervorgegangen. Die alten Dichter handelten nach den Gesetzen, die sich dem arabischen Ohr daraus ergaben, der Schulmeister redete darüber.

Es sei hier noch mit einem Worte die Art erwähnt, wie sich Ibn Challikān selbst mit der Erfindung Alchalīls auseinandersetzt; er sagt 1, 307: „Alchalīl besass auch Kenntniss vom *īqā'* (Takt, eig. Taktschlagen, Taktmarkiren) und *nagham* (Melodie), und diese Kenntniss schuf ihm das *'ilm al'arūḍ* (die Metrik); denn sie beide stehen in der Auffassung einander nahe (*mutaqāribān filma'chaḏ*)." In diesen Worten zeigt das *nagham* sofort die Unbekanntheit des Schreibers mit musikalischen Dingen und seine Urtheilslosigkeit; denn mit der Melodie hat die Metrik unzweifelhaft nie etwas zu schaffen gehabt. Aber auch das von dem Takt, *īqā',* Gesagte führt leicht zu falschen Vorstellungen.

Nach guter Überlieferung ist das *īqā'* erst durch Ṭuwais in Arabien (*almadīna*) eingeführt worden: er ist der Erste, der *taghannā ghinā'an jadchulu fil'īqā'* Agh 1, 149 (die erste Frau, die *ghinā' mūqa'* sang im Ḥiğāz, war *'izzat almailā'* Agh 4, 1); Ṭuwais starb nach Kutubi 1, 252 im J. 72; s. über ihn auch Agh 2, 170. 173. Auch Ibn Suraiğ, der ohne Begleitung sang und den Takt mit einem Stöckchen markirte (*kān jūqi' biqaḍīb* Agh 1, 40) ist später als die alten Dichter. Die Kenntniss der Gesetze des *īqā'* nützt also nichts zur Erkenntniss des Ursprungs der metrischen Formen. Der Sinn beider Gruppen von Erzählungen ist derselbe: die Beobachtung von Tönen, Bewegungen, organischen oder mechanischen Vorgängen aller Art, die sich in der Weise wiederholen, dass ein gleichmässiger Wechsel von Vorhandensein und Nichtvorhandensein oder von stärkerem und schwächerem Inerscheinungtreten vorliegt,[1] führt zum Gestalten der Rede in metrischer Form. Es ist gleichgiltig, ob als das zuerst Beobachtete der Schritt des Kamels, der menschliche Schritt, das Tönen von Gegenständen oder ein anderer Vorgang angesehen wird. Man wird bei den Arabern geneigt sein, ihren Sinn auf das Thier gerichtet anzunehmen, das mit ihrem Leben so eng verwachsen ist. Die folgenden Aufstellungen gehen von dieser Annahme aus. Sie würden sich auch bei Voraussetzung der Beobachtung einer andern Erscheinung mutatis mutandis durchführen lassen.

Die einfachste metrische Form hat als Charakter den regelmässigen Wechsel einer betonten und einer unbetonten Silbe. Die Araber haben mehrere Versmasse, welche dieser Form angehören. Das bei weitem häufigste, zugleich auch das, in welchem allein wahrscheinlich in der frühesten Zeit

[1] Das ist auch Musik in dem weiten Sinne der alten Philosophen; in diesem Sinne ist aber das Wort in den Untersuchungen über die vorliegende Frage bisher nicht angewandt worden.

Verse abgefasst wurden, ist das *rağaz;* in ihm war nach Almasʿūdī der Text des ältesten einfachen Gesanges, das *ḥudā*. Der Charakter des *rağaz* ist die Aneinanderreihung von Versfüssen der Form × ⏊ × ⏊. Die betonten Silben entsprechen dem *dai dai* des Verwundeten in der Erzählung bei Ibn Alaʿrābī, m. a. W. den Aufsetzungen der Fusspaare des Kamels; es sind im wahren Sinne des Wortes θέσεις, (thesis wird ja bekanntlich von uns nach der Verdrehung der späteren Lateiner falsch gebraucht). Dass immer zwei betonte Silben zusammen erscheinen, erklärt sich daher, dass der Vollschritt aus zwei Fussaufsetzungen besteht. Bei Ausfüllung der Zwischenräume zwischen zwei Fussaufsetzungen, d. h. den betonten Silben, durch unbetonte Silben entstehen viersilbige Gruppen, und zwar der Form ⏊ × ⏊ ×, wenn man von der ersten Fussaufsetzung ausgeht; geht man von dem Übergang des Thieres aus der stehenden in die schreitende Stellung oder von einem der Zwischenräume aus, so entsteht die Form × ⏊ × ⏊.[1] Bei der Verwendung dieser Silbengruppen in dichterischer Rede wurde es bald zur Regel, als betonte Silben geschlossene,[2]

[1] Die Auffassung des ersten × in × ⏊ × ⏊ als Gleichwerth des Halbschrittes, mit dem das Schreiten beginnt, lässt verstehen, warum den arabischen Dichtern gestattet ist, in einigen Versmassen am Anfang des Gedichtes die erste unbetonte Silbe fortzulassen. Was der ersten Fussaufsetzung, der ersten betonten Silbe vorhergeht, ist nicht gleichwerthig dem, was zwischen zwei betonten Silben liegt, es ist ein „Auftakt" im metrischen Sinne (entsprechend in der Musik: der Ansatz zum Singen vor der ersten betonten Note ist meist kürzer als das in einem Volltakt zwischen den beiden betonten, „guten" Taktheilen Liegende). Doch haben die Araber die Erlaubniss, diesen Auftakt fortzulassen, auf den Fall beschränkt, dass die offene Silbe obligatorisch ist, d. h. dass gleich die erste thesis den Hauptton hat (s. unten).

[2] Geschlossene im Sinne der Araber d. h. auch solche, die aus Konsonant + a + alif, K. + u + wāw, K. + i + jāʾ bestehen; es kommt hier nicht darauf an, ob sich diese Auffassung der langen offenen Silbe von einem höhern Standpunkt aus rechtfertigen lässt.

als unbetonte offene zu verwenden. Nun zeigt aber die Beobachtung der Thatsachen, dass das *rağaz*-Motiv × ⏊ × ⏊ nicht bloss die Form ⏑ — ⏑ — hat, sondern auch die anderen — — ⏑ — (sie wird von den arabischen Metrikern als die ursprüngliche angesehen, und von ihr hat dieser Versfuss den Namen *mustaf'ilun*), — ⏑ ⏑ — und ⏑ ⏑ ⏑ —, m. a. W. in dem *rağaz*-Motiv × ⏊ × ⏊ sind nur die letzten beiden Silben unveränderlich, in den anderen beiden sind alle Möglichkeiten der Zusammenstellung von Länge und Kürze zulässig.[1] Wie kommt das? Der Ton ruht auf den beiden betonten Silben nicht in gleicher Stärke; die zweite betonte hat den Hauptton; sie ist immer lang, die ihr vorhergehende immer kurz; dadurch wird die Betonungsverschiedenheit in dem Rest der Gruppe abgeschwächt, für ihn können beliebige Silben verwandt werden.

Die Richtigkeit dieser Erklärung wird erwiesen durch das, was für die verwandten Versfüsse Regel ist. Sie kommen sämtlich in den arabischen Versmassen vor; zwei von ihnen sind Versmassmotive, der dritte findet sich nur in Verbindung mit andersartigen Versfüssen. Die Versmasse *hazağ* und *ramal* haben als Motive ⏑ — — — und — ⏑ — —; der dritte Fuss — — — ⏑ bildet mit vorhergehendem — — ⏑ — das *munsariḥ*-Motiv. In Wirklichkeit ist natürlich auch ⏑ — — — nichts weiter als × ⏊ × ⏊, sind — ⏑ — — und — — — ⏑ nur Formen für ⏊ × ⏊ ×. Die Differenzirung der zwei Grundformen in den vier Versfüssen — — ⏑ —, ⏑ — — —, — ⏑ — —, — — — ⏑ geht eben auf Verschiedenheit des Haupttones zurück. Beim *rağaz*-Motiv lag er auf der zweiten Hebung und bestimmte die Quantität dieser und der vorausgehenden Senkung. In dem *hazağ*-Motiv liegt

---

[1] Die Ausdrücke Länge, Kürze und Doppelzeitigkeit sind hier der Einfachheit halber meist für die genaueren Geschlossenheit, Offenheit und Zulässigkeit beider angewandt.

er auf der ersten Hebung, und so ist in dem Schema, welches die Araber dafür aufgestellt haben, *mafāʿīlun,* nur der erste Theil, ⏑ –, fest, die anderen beiden Silben können jede Quantität haben.[1] Nicht mit Sicherheit lässt sich die Haupttonfrage entscheiden für *fāʿilātun* und *mafʿūlātu,* die schematischen Darstellungen der anderen beiden Versfüsse bei den Arabern. Man sollte erwarten, dass in ihnen ⏗ × ⏗ × so differenzirt ist, dass in dem einen der Hauptton auf der ersten, in dem andern auf der zweiten Hebung liegt. In Wirklichkeit ist in beiden Versfüssen die zweite Hebung das einzig Feste, ausser ihr ist in *fāʿilātun* nur die erste Senkung, in *mafʿūlātu* die zweite Senkung fest. Bei *fāʿilātun* lässt sich das feste ⏑ – allenfalls durch die Annahme erklären, der Fuss sei gedacht als mustafʿilun mus(tafʿilun), – – ⏑ – – (– ⏑ –) mit fortgelassenem Auftakt. Für *mafʿūlātu,* – – – ⏑, ergiebt sich eine entsprechende Erklärung nicht. Vielleicht ist der Mangel eines organischen Zusammenhanges mit dem aufsteigenden Versfuss die Ursache, dass *mafʿūlātu* in der älteren Poesie, welche gewiss noch ein lebhafteres Gefühl für die Ursprünge und das Wesen der Versmasse besass, eine verhältnissmässig geringe Rolle spielt.

Ohne den Vorwurf eines flachen Theoretisirens befürchten zu müssen, wird man sagen dürfen, dass der eben besprochenen metrischen Form × ⏗ × ⏗ die andere an Einfachheit kaum nachsteht, deren Charakter der regelmässige Wechsel einer betonten Silbe und zweier unbetonten ist; hier sind zwischen die theses, die Fussaufsetzungen, zwei Silben eingeschoben: ⏗ × × ⏗ × × ⏗ u. s. w. Auffallenderweise ist diese Reihe von den alten Arabern regel-

[1] Vielleicht hängt mit der Verschiedenheit des Hauptones die Thatsache zusammen, dass der Ausgang von *raǧaz*-Versen bald katalektisch, bald akatalektisch ist, der von *hazaǧ*-Versen überwiegend katalektisch.

mässig mit Auftakt, Vorschlag einer Silbe, angewandt worden, und zwar ist von allem Anfang an Regel, dass dieser Vorschlag eine kurze (offene) Silbe ist. Auch hier ist Ursache der ständigen Kürze der Charakter der folgenden Silbe als Trägerin eines besonders starken Tones. Im Unterschiede von den viersilbigen Gruppen, in welchen Haupt- und Nebenton unterschieden wurden, giebt es hier nur e i n e n Ton: Die betonten Silben sind weit genug von einander entfernt, um der Unterordnung der einen unter die andere entbehren zu können. So kommt es, dass nicht bloss der Auftakt immer eine kurze Silbe ist, sondern auch jede Silbe, die einer betonten vorhergeht, d. h. die zweite der beiden eingeschobenen; für die Bestimmung der ersten lag irgend eine Nöthigung nicht vor, sie ist daher anceps. So gestaltet sich denn diese Form der rhythmischen Bewegung im Metrum folgendermassen: ⏑ –́ ⏓ ⏑ –́ ⏓ ⏑ –́ u. s. w. Bei der Schematisirung dieser Gruppe hätte davon ausgegangen werden können, dass das Wesentliche die Wiederholung von –́ ⏓ ⏑ ist und etwa ein *faʿlīlu* oder *fāʿilu* zur Darstellung gewählt werden können. Aber dann mussten die ersten vier Silben einen Sondernamen erhalten, und die Einheitlichkeit war gestört. Vollkommen deutlich trat die Form hervor, wenn man obige Gruppe zerlegte in ⏑–́⏓ | ⏑–́⏓ u. s. w., und so entstand die Bezeichnung *faʿūlun* und die Erfindung eines dreisilbigen Fusses mit dem Hauptton in der Mitte. In Wirklichkeit giebt die Zerlegung der Reihe ⏑ – – ⏑ – – u. s. w. in *faʿūlun faʿūlun* u. s. w. ihr Wesen sehr schlecht wieder, und das Irreführende, das darin liegt, hat das Versmass, dessen Charakter die Wiederholung der Gruppe –́ × × allein bildet, das *mutaqārib*, und besonders die Versmasse, für welche ihre Verbindung mit anderen Gruppen charakteristisch ist, verkennen lassen.

Nicht bei den ältesten Dichtern, so weit wir sie kennen,

aber doch schon im dritten Jahrhundert, findet sich eine Verwendung des Motivs –́ × ×, die zu einer scheinbar ganz andern Gestaltung führt. Der Unterschied beruht jedoch nur auf dem Vorsetzen von zwei Silben statt einer, auf dem Vorhandensein eines zweisilbigen Auftaktes; die Reihe wird × × –́ × × –́ × × –́. Auch hier ergiebt das bekannte Gesetz: „Haupttonsilbe immer lang, Silbe davor immer kurz" folgendes Bild: ⏓ ⏑ –́ ⏓ ⏑ –́ ⏓ ⏑ –́. Für den Araber hat sich das zu ⏓ ⏑ – | ⏓ ⏑ – | ⏓ ⏑ –[1] gestaltet, für ihn besteht die Reihe aus Füssen der Form *fā'ilun;* das nur aus ihnen bestehende Versmass nennt er *mutadārik.*

Es sei hier vor einem folgenschweren Irrthum gewarnt, der in der Beurtheilung arabischer Versmasse das grösste Unheil angerichtet hat. Unglücklicherweise von frühster Jugend an gewöhnt, an Alles die Schablone des klassischen Alterthums zu legen, sind wir bisher auch an die arabischen Versmasse mit der Idee gegangen, in den Längen und Kürzen verschiedenzeitige Silben zu sehen, für die offenen und geschlossenen Silben eine verschiedene Zeitdauer anzunehmen, in Übertragung der Lehre von den χρόνοι aus der Musik und Metrik der Alten. Nichts weist darauf hin, dass die Araber in ihren Versen an einen solchen Unterschied gedacht haben. Die bisher gewonnenen Reihen so aufzufassen, dass die erste ein ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ oder gar ein ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩ | ♩., die zweite ein ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ oder ♩ | ♩ ♪. ♬ | ♩ darstellt, ist ein willkürliches Hineintragen subjektiven Empfindens in eine ganz heterogene Welt; es

[1] das ja nicht gelesen werden darf –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́, womöglich mit Pausen zwischen den aufeinanderstossenden Längen, von denen ja die zweite garnicht einmal immer Länge ist; das wäre freilich ganz nach dem „allgemein musikalischen Gefühl", d. h. nach dem, das noch keine vierhundert Jahre alt ist, wie die Musikwissenschaft lehrt.

ist vielmehr an folgende Reihen zu denken: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ und ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩.

Nur aus einem völligen Aufgeben alles rein musikalischen Theoretisirens auf Grundlage der Musikübung der modernen Kulturwelt heraus lassen sich die übrigen arabischen Versmasse verstehen. Ihre rhythmischen Verhältnisse sind uns fremd, und wir können in ihr Wesen nur eindringen, wenn wir uns unter die Thatsachen stellen, nicht sie zu meistern versuchen. Thatsache nun ist, dass es arabische Versmasse giebt, welche nicht die Wiederholung der Motive –́ × –́ × und –́ × × mit ihren Unterarten (s. oben) zeigen. Das sind zunächst die Versmasse, in welchen –́ × × mit –́ × regelmässig wechselt, so dass die Reihen entstehen –́ × × –́ × –́ × × –́ × und –́ × –́ × × –́ × –́ × ×. Dieser Wechsel kann nichts Anderes bedeuten, als dass zwischen die zwei betonten Silben, welche den zwei Fussaufsetzungen oder starken Geräuschen entsprechen, abwechselnd einmal zwei unbetonte eingeschoben werden, das andere Mal eine unbetonte. Es ist im Wesentlichen gleichgiltig, mit welcher Einschiebung begonnen wird; nur für den Auftakt wird es von Bedeutung. Auch hier wirkt nämlich das Gesetz von der immer kurzen Silbe vor dem Hauptton. Dieser liegt in den Gruppen –́ × × –́ × und –́ × –́ × × auf der Silbe, die zwei Einschiebungen nach sich hat; es kann also der Auftakt und die Silbe vor jedem –́ × × in –́ × × –́ × nur eine kurze sein; auch in –́ × –́ × × ist die Silbe vor –́ × × immer kurz, aber der Auftakt ist gleichgiltig, und da in dem Verlauf der Reihe dem –́ × meist ein × × vorhergeht, so wurde auch für den Auftakt × × gewählt. Die beiden unbetonten Silben sind nun in den beiden Versmassen, welche die besprochenen Gruppen zeigen, nämlich *wāfir* und *kāmil*, immer kurz. Diese Thatsache bietet eine schwer zu lösende Schwierigkeit. Die

Konstruktion der Versmasse als –́ × × + –́ × (–́ × + –́ × ×) liesse erwarten, dass für das –́ × × hier dieselben Regeln gelten wie für das –́ × × im Versmass *mutaqārib* d. h. dass ihm als metrische Form –́ ⏓ ⏑ entspricht. Das ist nicht der Fall. Das –́ × × zeigt hier nicht bloss die schon erwähnte Abweichung, sondern auch die, dass es in –́ × übergehen darf. Dass bei diesem Übergange das × in der Regel nur durch eine Länge vertreten werden darf, kann nicht Wunder nehmen, denn sie steht in ihrer grösseren Fülle dem ⏑ ⏑ unzweifelhaft näher als einfaches ⏑. Es darf aber nicht übersehen werden, dass neben — ⏔ — ⏑ (— ⏑ — ⏔) auch vorkommt — ⏑ — ⏑, mit Auftakt ⏑ — ⏑ ∸ ⏑ (⏔ — ⏑ — ⏑). Dieser Umstand und der andere schon erwähnte, dass in × × –́ × –́ und × –́ × × –́ zwei Töne, ein Haupt- und ein Nebenton vorliegen, geben den Schlüssel zu dem Rätsel, warum hier –́ × × anders behandelt ist als im Versmass *mutaqārib:* –́ × × –́ × und –́ × –́ × × sind nur Varianten der viersilbigen Gruppe –́ × –́ × oder mit Auftakt der Gruppe × –́ × –́ ×, und zwar ist ⏑ ⏑ ∸ ⏑ ∸ Variante der Gruppe — ∸ ⏑ ∸ (*rağaz*-Motiv), ⏑ ∸ ⏑ ⏑ ∸ Variante der Gruppe ⏑ ∸ — ∸ (*hazağ*-Motiv). Da die betonten Silben in völlig gleichen Abständen von einander liegen, die Zwischensilben sich nur gleichmässig auf dieselben vertheilen dürfen, so ergeben sich folgende Bilder ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ und ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ u. s. w., doch darf an Stelle von | ♩ ♩ ♩ | immer | ♩ ♩ | treten.

Scheinbar eine noch grössere Schwierigkeit macht die Konstruktion des uns so verwickelt scheinenden Versmasses *ṭawīl,* wenn wir uns nämlich nicht einfach darüber hinweg helfen, indem wir es im Galopp- oder Polkatakt lesen. Das Schema des Motivs bei den Arabern ist *faʿūlun mafāʿīlun,* ⏑ — — ⏑ — — —. Wir kehren uns zunächst nicht an den Auftakt und die Quantität der Silben und stellen

die Reihe so dar: –́ × × –́ × –́ × –́ × × –́ × –́; sie zeigt sofort den regelmässigen Wechsel von einer Gruppe mit zwei eingeschobenen Silben und zwei Gruppen mit einer eingeschobenen Silbe, m. a. W.: vier theses, Fussaufsetzungen, werden so getrennt, dass zwischen die erste und zweite zwei Silben kommen, zwischen die zweite und dritte und zwischen die dritte und vierte je eine Silbe. Nach Analogie der eben besprochenen Versmasse würde man wohl erwarten, als metrischen Gegenwerth der Gruppe –́ × × immer – ⏑ ⏑ (mit Ersatz durch – –) zu finden. Die Thatsachen lehren aber, dass sich die Reihe metrisch so gestaltet: –́ ⏓ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ ⏑ –́ ⏓ –́. Wie diese sonderbare Gruppenbildung fassen? Wo anfangen, um ein Bild von ihrem Wesen, von den Ursachen der Bestimmung der Silben zu gewinnen? Nun, die festen Punkte sind wieder die ständigen kurzen Silben; sie weisen uns auf den Hauptton oder, da ihrer in jeder Gruppe zwei sind, auf die Haupttöne. Wir haben nämlich Gruppen von –̇ ⏓ ⏑ –̇ ⏓ –̇ ⏑, d. h. wir haben eine Verbindung der dreisilbigen Gruppe, wie sie im *mutaqārib* verwandt ist, mit zwei zweisilbigen Gruppen oder mit einer viersilbigen Gruppe, die äusserlich mit der oben *maf'ūlātu* genannten zusammenfällt. Ist die Reihe –́ × × –́ × aus einer anderen –́ × –́ × erwachsen (s. oben), so ist die, um die es sich hier handelt, –́ × × –́ × –́ × ursprünglich; deshalb konnte sich das –́ × × metrisch hier so entwickeln wie im *mutaqārib*, zu – ⏓ ⏑; für die Quantität der beiden –́ × war nichts bestimmend, als dass –́ in –́ × × den Hauptton hat, und dass das zweite × vor dieses –́ zu stehen kommt. Die Vertheilung auf die Zwischenräume geschieht natürlich wieder so, dass –́ × × gleiche Zeit ausfüllt wie –́ ×: es ergiebt sich das Bild: ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩.

Gruppenfolgen, wie sie in *wāfir, kāmil* und *ṭawīl* vor-

liegen, erscheinen uns höchst absonderlich, aber eben nur deshalb, weil wir unter dem Banne des klassischen Alterthums und gewisser rhythmisch-musikalischer Vorstellungen stehen. Und doch lassen sich in der Poesie und in der Musik Analoga finden, welche in vorzüglicher Weise zur Aufhellung der hier vorliegenden Erscheinung dienen.

Wer eine grössere Anzahl neuhochdeutscher Gedichte in aufsteigendem Versmass durchsieht, bemerkt bald, dass sich zwischen zwei Hebungen promiscue eine und zwei Senkungen befinden. Hebung und Senkung vertheilen sich beim Sprechen völlig gleich auf den Zeitraum, der mit der Hebung beginnt und bei Eintritt der nächsten Hebung schliesst; bezeichnen wir diesen Zeitraum mit dem Namen Takt, so können wir sagen: es kommen in beliebigem Wechsel auf jeden der ihrer Zeitdauer nach gleichen Takte bald zwei Silben (Noten), bald drei. „weiss nicht was", „soll es be-" sind gleiche Zeitabschnitte wie „ich so", „traurig"; von „weiss nicht was" u. s. w. nimmt jede Silbe ein Drittel, von „ich so" u. s. w. nimmt jede Silbe die Hälfte der Zeitdauer ein. Was hier dem Belieben überlassen ist, wurde von den Arabern, als sie anfingen zu dichten, geregelt. Nicht beliebig wurden bei den hier zur Erörterung stehenden Formen zwichen zwei betonte Silben — oder, wenn man bei der Kamelschritttheorie bleiben will, zwischen zwei Fussaufsetzungen — eine oder zwei Silben eingeschoben, sondern in der Weise, dass die besprochenen Motive entstehen, nämlich ◡ – ◡ ◡ – ◡ –, ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – und ◡ – ⏒ ◡ – ⏒ – ◡ –. Was die Araber gerade zur Wahl dieser Zusammenstellungen geführt hat, wird sich wohl nie mehr ergründen lassen. Das ist sicher, dass das Kamel daran ganz unschuldig ist;[1] gewiss

[1] Vgl. das bereits oben über den Gedanken der Ableitung aller Versmasse aus den verschiedenen Gangarten des Kamels Gesagte.

ist es aber auch die Musik oder irgend eine musikalisch-rhythmische Erwägung oder Empfindung, man müsste denn annehmen, die ersten arabischen Dichter hätten von fremden Musikern so oft derartige Taktreihen gehört, dass sie durch sie zu jenen Versmassen gelangten.

Analoga aus der Musik sind eigentlich nicht hierhergehörig, denn sie liegen auf anderem Gebiete. Da aber einmal die Musik von anderer Seite herangezogen ist, so sei gezeigt, dass selbst hier Erscheinungen vorliegen, die zur Vergleichung dienen, wenn man nämlich sich entschliesst, das kleine Gebiet, auf dem die herkömmliche Musikübung der Kulturvölker sich bewegt, zu verlassen und sich etwas weiter umzusehen. Da findet sich denn bei den Basken eine fünftheilige Taktart der Form ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ u. s. w., und eine von acht gleichen Theilen, die 3 + 3 + 2 darstellen, also ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ u. s. w. Diese Thatsache wird von Salvador Daniel[1] angeführt als vergleichende Erklärung zu der Bemerkung, dass bei den Arabern — er studirte die arabische Musik in Algier — „le chant est accompagné par un rhythme qui paraît entièrement opposé à celui que nécessiterait la mélodie;" nur die „habitude d'entendre" könne hier wahrnehmen lassen „les divisions dans lesquelles le premier temps est au second dans la proportion de trois à deux." Bei südslavischen Völkern sind Stücke in 5/4, 7/4, 9/4, 11/4 Takt nicht selten. Vergleiche ferner das lai d'Aalis (wahrscheinlich orientalischen Ursprungs; Aalis, woneben Aaliz und andere Nebenformen = ʿalī?) bei Wolff, Laien und Sequenzen, Notenbeilage 5. Bei uns endlich hat das Lied „Auf einem Baum ein Kuckuck

[1] La musique arabe (Alger 1879) S. 97. Ich bemerke ausdrücklich, dass dieses Buch nur Werth hat wegen einiger darin mitgetheilten Beobachtungen. Es mangelt dem Verfasser an Kenntnissen und an Methode.

sass“ 5/4 Takt; in „Prinz Eugenius der edle Ritter“ wechseln 3/4 und 2/4 Takt in unregelmässiger Weise. Nicht genügend bestimmt, aber doch hier heranzuziehen ist die Angabe,[1] dass die Musik der modernen französischen chanson „sich in wenigen Noten bewegend, aber unablässig den Rhythmus wechselnd ist.“ Es darf übrigens nicht verschwiegen werden, dass der Fall bei dem Liede in 5/4 Takt etwas anders liegt als bei der Darstellung des — ◡ ◡ — ◡ und — ◡ — ◡ ◡ im *wāfir-* und *kāmil*-Versmass durch ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ und ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩, denn hier sind die Viertelnoten nicht einander gleichwerthig, sondern die drei füllen denselben Zeitraum aus wie die zwei. Es wird also hier vielmehr nur von 2/4 Takten die Rede sein können, von denen der Eine eine Triole ist. Ebenso stellt ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩, das Motiv des Versmasses *ṭawīl*, nicht einen 7/4 Takt dar, sondern nur drei 2/4 Takte mit dem ersten als Triole.

Von den sechszehn Versmassen der Araber sind im Obigen acht erklärt: 1) *rağaz*, 2) *hazağ*, 3) *ramal*, 4) *mutaqārib*, 5) *mutadārik*, 6) *wāfir*, 7) *kāmil*, 8) *ṭawīl*. Von den acht übrigen scheiden *muqtaḍab* und *muḍāriʿ* als einer späteren Litteraturperiode gehörig aus. Es bleiben 1) *basīṭ*, 2) *sarīʿ*, 3) *muğtaṯṯ*, 4) *munsariḥ*, 5) *chafīf*, 6) *madīd*. In ihnen allen kommt Zusammenstossen betonter Silben vor. Der Ausweg zur Erklärung dieser Erscheinung liegt nahe: zwischen die einander folgenden Fussaufsetzungen, die theses, die betonten Silben, ist eine unbetonte nicht eingeschoben worden, es ist eine Lücke da, der Dichter-Sänger macht eine Pause. Das ist bequem und, es soll nicht geleugnet werden, auch ansprechend. Es ergiebt sich für *basīṭ* das uns sehr natürlich erscheinende Bild ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 | ♩ ♩ und ähnlich bei

[1] Alberti in Zukunft 1895 S. 326.

den anderen Versmassen. Es ist zuzugeben, dass die Erklärung dieser Versmasse in einer der früheren analogen Weise nicht leicht ist und auf gleiche Sicherheit nicht Anspruch machen kann, doch sei ein Versuch vorgelegt.

1) *basīṭ*. Motiv: –́ × –́ –́ × –́; die metrische Form zeigt ⏓ ⏑ — ⏓ ⏑ —; nach der Regel: der Silbe mit dem Hauptton geht unveränderliche Kürze voraus, liegt der Hauptton auf der zweiten und vierten Länge, es ergiebt sich also folgendes Bild: ∸ ⏑ –̈ ∸ ⏑ –̈ d. h. mit Hinzufügung des Auftaktes ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ und mit Wiederholung des Motivs ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ein Wechsel in der Einschiebung von einer und zwei unbetonten Silben, wie er bisher noch nicht da war.

2) *sarī'*. Motiv: –́ × –́ × –́ × –́ –́ × –́; die metrische Form zeigt ⏓ ⏑ — ⏓ ⏓ ⏑ — ⏓ ⏑ —; der Hauptton liegt hier auf der zweiten, fünften und siebenten Länge, es ergiebt sich also das Bild: ∸ ⏑ –̈ — ∸ ⏑ –̈ ∸ ⏑ –̈ d. h. mit Hinzufügung des Auftaktes ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩

3) *muğtatt*. Motiv: –́ × –́ –́ × –́ ×, also ganz wie das von 1) (*basīṭ*), nur dass am Schluss eine Silbe mehr ist, und dass der Halbvers nur aus einmaliger Setzung des Motivs besteht; als metrisches Bild ergiebt sich also ∸ ⏑ –̈ ∸ ⏑ –̈ — und mit Auftakt ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

4) *munsariḥ*. Motiv: –́ × –́ –́ × –́ × — –́ × –́; die metrische Form ist ⏓ ⏑ — — ⏓ — ⏑ ⏓ — ⏑ —. Die Haupttöne vertheilen sich so: ∸ ⏑ –̈ ∸ — –̈ ⏑ — ∸ ⏑ –̈; das ergiebt mit Auftakt ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩

5) *chafīf*. Motiv: –́ × –́ × × –́ × –́ –́ × –́ ×; die metrische Form ist ⏓ ⏑ — ⏓ ⏓ — ⏑ — ⏓ ⏑ — —. Die Haupttöne vertheilen sich ∸ ⏑ –̈ — — ∸ ⏑ –̈ ∸ ⏑ –̈ — oder: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩. Dieses Versmass hat nie Auftakt. Scheinbar fällt die dafür aufgestellte Reihe mit der für das Versmass kāmil zusammen (s. oben); doch

ist zu bedenken, dass jene wahrscheinlich aus einer einfacheren Form entstanden ist und wesentliche Veränderungen erleidet, welche hier nicht zulässig sind.

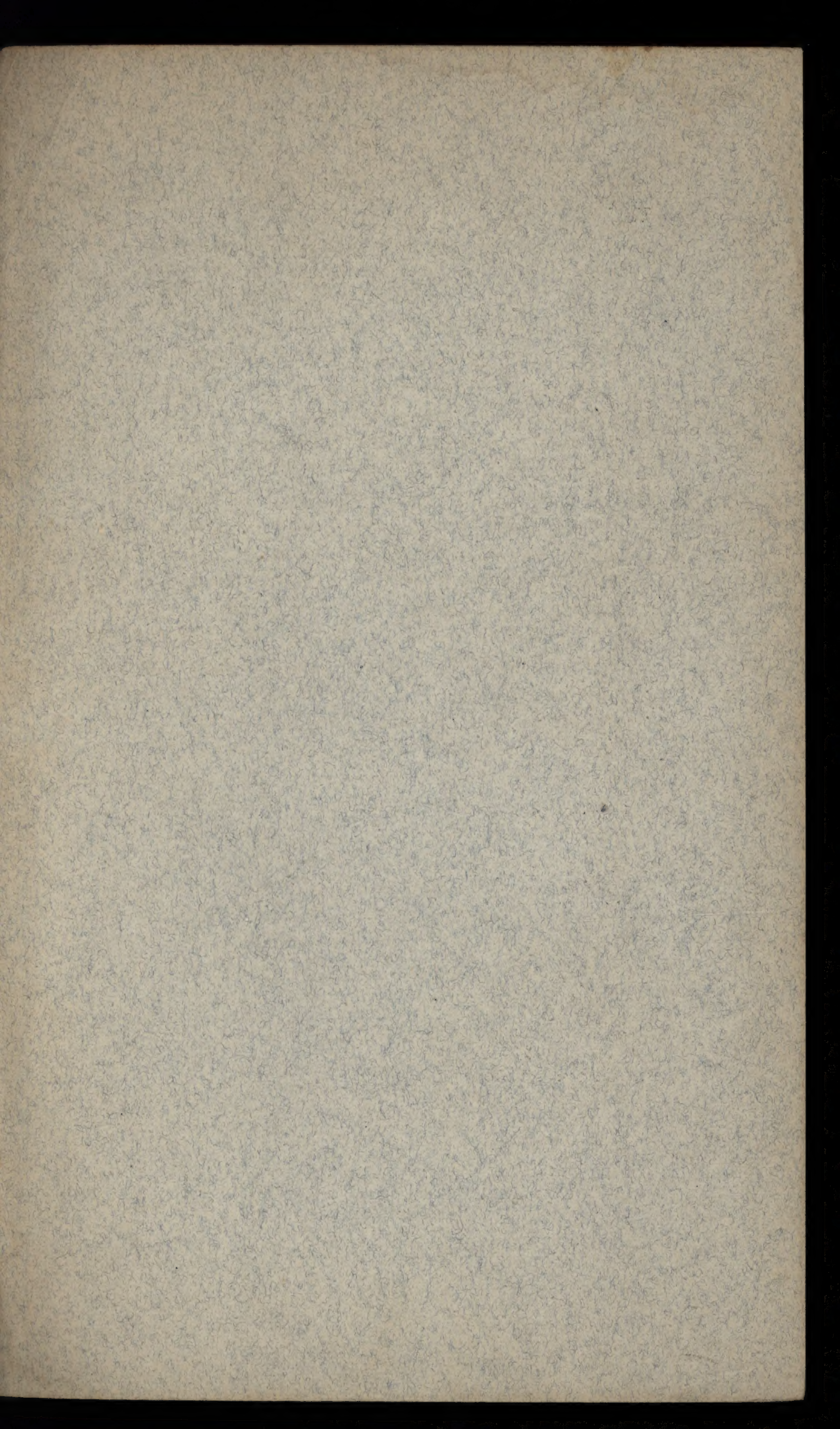
6) *madīd.* Motiv: ´– × ´– × ´– × ´– ´– × ´–; die metrische Form ist: ⏓ ⏑ – ⏓ ⏓ ⏑ – ⏓ ⏑ –. Es ergiebt sich mit den Haupttönen –̇ ⏑ –̈ – –̇ ⏑ –̈ –̇ ⏑ –̈ oder ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩. Dieses Versmass ist also identisch mit dem Versmass 2) (sarīʿ), nur dass letzteres den Auftakt hat. In diesem Falle ist recht deutlich, wie irreführend die von Alchalīl seinem Zirkelsystem zu Liebe erfundenen Namen der Versfüsse und die Darstellung der Versmasse durch solche sind. Die Araber sahen eben nicht, dass unbetonte Silbe am Anfang des Verses nur den Auftakt bezeichnet, und dass das Wesen der Versmasse dasselbe bleibt, mag dieser Auftakt vorhanden sein oder nicht.

Erheblich erschwert musste den Arabern das Verständniss dieses Wesens werden durch das Eindringen der fremden Melodien, welche für Worte von gewiss ganz anderer rhythmischer Bewegung bestimmt waren. So hat sich das Bewusstsein von dem ursprünglichen Charakter der Versmasse schon früh verwischt, nur vereinzelt finden sich Spuren wie z. B. in der Zusmmmenstellung des *ḥudā'* und des *rağaz* bei Almasʿūdī. Mancher Aufschluss ist zu erwarten von der Behandlung der arabischen Metrik, welche allein auf den Namen einer wissenschaftlichen Anspruch machen kann: der historischen. Die Aufzählung der metrischen Formen, welche in den 1400 Jahren, in denen nun arabisch gedichtet worden ist, angewandt wurden, und die Verzeichnung der schwerfälligen Terminologie, welche die Wonne einiger Pedanten ausmachte, von den Dichtern selbst aber nie beachtet, kaum gekannt wurde, ist werthlos, wenn nicht bei jenen sorgfältig die zeitlichen und, soweit möglich, die örtlichen Umstände des Vorkommens vermerkt werden, bei

diesen die scheinbar verwickelten Veränderungen einer angeblichen Urform auf die wenigen Gesetze zurückgeführt werden, welche sich bei der von der Entstehung der Versmasse ausgehenden Betrachtung ergeben.

Geradezu verhängnissvoll wurde der Entwicklung der metrischen Formen und dem Verständniss ihres Ursprungs das System Alchalīls. Die Hauptsachen desselben sind schon in den ersten Jahrhunderten tief in alle Kreise der arabisch redenden Welt eingedrungen. Das *ši'r*, die arabische Poesie im engern Sinne, hat den Schulbann nie brechen können. Nur einmal schien neues Leben in die erstarrenden Dichtungen fahren zu wollen: im Beginn des vierten Jahrhunderts erstehen im fernen Westen neue Gattungen, welche mit wichtigen Grundgesetzen der bisherigen Dichterei brechen: das *muwaššaḥ* und bald darauf das *zaǧal*. Künstlerisch sind die ältesten Erzeugnisse, die wir von beiden Gattungen kennen. Vielleicht hatten sie schon lange, ehe sie hervortraten, ein Leben im Volke, von dem nur die stumpfe Gelehrtenwelt nichts hatte wissen wollen, und es war einigen erleuchteten und sangesfreudigen Geistern vorbehalten geblieben, sie zum Gemeingut zu machen. Das Aufkommen und die Entwicklung dieser Gedichtgattungen, nicht Versarten, wie sie noch immer fälschlich genannt werden, bildet einen der anziehendsten Theile der Geschichte der Poesie bei den Arabern. Ihrer Darstellung ist eine Sonderarbeit gewidmet, welche ich hoffe, demnächst den Freunden der arabischen Dichtung vorlegen zu können.

Druck von W. Drugulin in Leipzig.



Druck von W. Drugulin in Leipzig.